

HELHESTEN

Helhesten . Tidsskrift for Kunst . 1. Aargang . Hefte 2 . Side 33-64 . København
i Kommission hos Athenæum . Pris pr. Nr. 1,75 Kr. . i Abonnement 1,50



INDHOLDSFORTEGNELSE

Ansvarshavende Redaktør: R. Dahlmann Olsen, Prags Boulevard 12, S. Telefon Amager 6136 vega, efter Kl. 18.



BANALITETER

AF

ASGER JØRGENSEN

Smagen er jo arvelig.
Hyænen lever tarveligt.
Johannes Holbech.

Det er typisk, at den der har mistet forbindelsen med det fundamentale i kunsten ogsaa mangler sansen for det banale. Jeg mener ikke her evnen til at se, om noget er banalt, denne evne udvikles tværtimod i sygelig grad, men evnen til at forstaa banalitetens kunstneriske værdi. Ja dens fundamentale betydning for kunsten. Der er mængder af anonyme banaliteter, der har en aktualitet, der strækker sig gennem aarhundreder og overgaar enhver genial præstation af vore saakaldte store personligheder. Ser man efter, vil man ogsaa opdage, at endog deres fortjeneste ligger i deres evne til at gribe om banaliteter.

Det store kunstværk er den fuldendte banalitet, og manglen ved de fleste banaliteter er den, at de ikke er banale nok. Banaliteten er her ikke uendelig i sin dybde og konsekvens, men hviler paa et dødt fundament af aandelighed og æstetik.

Det, man kalder det naturlige, er den frigjorte banalitet. Almindeligheden eller selvfølgeligheden uden forsøg paa at paaføre den sjældenhedens præg. Det er af betydning at fremhæve, at kunstens fundament netop er de evindelige almindeligheder, det letkøbte og billige, der i virkeligheden viser sig at være vore dyreste og mest uundværlige ejendele.

Intet andet sted finder man saa mange smagløse ting som i Paris. Dette er netop hemmeligheden ved, at det stadig er stedet, hvor kunstens inspiration lever.

Der ligger for eksempel ogsaa en direkte symbolsk styrke i ordene:

Sig det
med blomster,

der gør dette digt til en af grundpillerne i dansk lyrik. Det er udtraadt som en støvle af ualmindelig fin pasform, og kan paa det musikalske omraade kun sammenlignes med de amatørorkestre, der spiller falsk.

At kunne spille falsk er en af de største musikalske præstationer i dag. Den musikalske fornyelse maa søges med sit grundlag i lirekasser og billige grammofoner.

Min største musikalske oplevelse stammer fra en lille provinsby, hvor befolk-





De, der søger at bekæmpe produktionen af trommesalsbilleder, er fjender af den bedste kunst idag.

ningen pludselig blev grebet af en ganske betagende lyst til at spille paa smaa tryllefløjter af celluloid. Man var som forhekset af dette lille instrument, der kunde slaa spinkle gennemtrængende triller op og ned, at man spillede overalt i byen, dag og nat, kun dette enkelte op og ned. Enhver dreng, enhver pige, mænd og koner, ja selv ældre ærværdige borgere gik i hemmelighed med den lille panfløjte i lommen, og tog den frem, naar de troede sig ubemærket, for at inddrikke nogle faa triller af dette fængslende vidunder. De mennesker, hvis egne indre strenge var bristede, led under denne, dem saa uvedkommende støj. Man skrev uden virkning i aviserne og holdt taler imod »spektaklet«, som man kaldte det.

Først da indflydelsesrige borgere formaaede politiet til at skride ind overfor urostifterne, indføre forbud mod salg af fløjterne og arrestere alle, der fandtes i besiddelse af det famøse celluloidapparat, greb den store angst igen ganske langsomt befolkningen i den lille by, saa man kunde vende tilbage til normale, og for sjælsroen og den afklarede samfundsform saa værdifulde depressioner.

For sanddruheden af denne hændelse kan jeg føre mange vidner, hvorimod der, saavidt mig bekendt, aldrig er fremkommet undersøgelser angaaende aarsagerne hertil.

Jens August Schade forekommer mig at være den eneste danske digter, der virkelig føler, hvilke primære værdier menneskene skaber og udnytter i banaliteterne, den eneste, der konsekvent baserer sin kunst paa dette livsvigtige stof og frigør det i den grad, at hans digtning stadig vokser og fornyer sig selv indefra, jo mere den bliver brugt; paa samme maade som H. C. Andersens æventyr.

De, der søger at bekæmpe produktionen af trommesalsbilleder, er fjender af den bedste kunst i dag. Disse skovsøer i tusinde stuer med guldbrunt tapet, hører til kunstens dybeste inspirationer. Det virker altid tragisk at se folk slide for at save den gren over, som de selv sidder paa.

De børn, der elsker glansbilleder og indklæber dem i Bøger med paatrykt

ALBUM

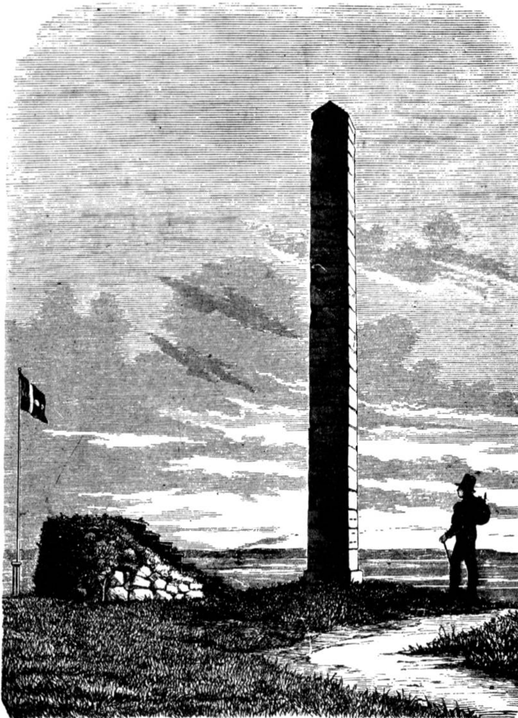
giver kunstnerne større haab end diverse kunstkritikere og museumsdirektører. Man hører mange pædagoger beklage sig over, at børn i tolv-aars alderen holder op med at lave gode tegninger. De burde glæde sig over denne udvikling, som er en betingelse for menneskets livserken-



Tatoveringer fra Tattoo-Jack, Nyhavn 17.



— Du vandrer spottende hen over de døde. Af dine ædelstene er rædslen ikke den mindst bedaarende, og blandt dine kostelige hængesmykker danser mordet elskovsfuldt paa din stolte bug. — Fra „Hymnen til skønheden“ af Baudelaire.



delse. Jeg vilde forsøge at vise de billige ting frem, der nærer kunsten. De billige ting, det er tingene fra *det underste land,* som Gustaf Munch-Petersen har skrevet om. Jeg vil ikke undlade at aftrykke dette digt som det staar:

o stor lykke
stor lykke har de faaet,
som er født i det underste land —
overalt kan I se dem
vandrende
elskende
grædende —
overalt gaar de,
men i deres hænder bærer de smaa ting
fra det underste land —
— — —
o større end alle lande
herligere
er det underste —
opad vrider jorden sig
i en spids —
og nedad
udad synker det tunge
levende blod
ind i det underste land —
— — —
smalle forsigtige fødder
og tynde lemmer
og ren er luften
over de aabne opadstigende veje —
i lukkede aarer
brænder længselen hos dem,
der er født oppe under himlen —

men o
I skulde gaa til det underste land —!
o I skulde se folket fra det underste land,
hvor blodet flyder frit mellem alle —
mænd —
kvinder —
børn —
hvor glæden og fortvivlelsen og elskoven

tunge og fuldmodne
straaler i alle farver mod jorden —
o jorden er hemmelighedsfuld som
en pande
i det underste land —
— — —
overalt kan I se dem
vandrende
elskende
grædende —
deres ansigter er lukkede,
og paa indersiden af deres sjæle
sidder jord
fra det underste land —



Prøver man at forstaa kunstens stilling i dag, maa man ogsaa prøve at forstaa de betingelser, der har skabt udviklingen af vor kunsterkendelse og vor erkendelse af forholdet til det enkelte menneske og til samfundet. Kunstneren tager aktiv del i kampen for uddybelsen af dette vort kendskab til vort eksistensgrundlag, det grundlag der for ham muliggør en kunstnerisk skaben. Kunstnerens interesse kan ikke begrænses til et enkelt felt, han maa søge *den højeste erkendelse af alt,* af helet og dets detailler. Intet kan være ham helligt, fordi alt er blevet betydningsfuldt for ham.

Der kan ikke være tale om en udvælgelse i nogen retning, men om at trænge ind i hele den kosmiske lov af rytmer, kræfter og stof, som er den reelle verden, fra det grimmeste til det smukkeste, alt der har karakter og udtryk fra det groveste og brutaleste til det sarteste og blideste, alt der i sin egenskab af liv taler til os.

Heraf følger, at man maa kende alt for at kunne udtrykke alt.

Det er ophævelsen af det æstetiske princip. Vi er ikke desillusionerede, fordi vi ikke har illusioner, vi har ikke haft nogen.

Det vi ejer, og som er vor styrke, er vor glæde ved livet, vor interesse for livet i alle dets amoralske afskygninger. Det er ogsaa grundlaget for vor tids kunst. Vi kender ikke engang æstetikkens love. Denne gamle idé om udvælgelse efter skønhedsprincippet smukt — uskønt, som det etiske ædelt — syndigt er død for os, for hvem det skønne ogsaa er grimt og alt grimt forlenet med skønhed.

Bag komediespillet og tragedien finder vi kun livets dramaer, der forener begge dele, ikke i ædle helte og falske skurke, kun mennesker.

Vi ved, at den mand, der læser om forbrydere, læser om noget i sig selv. Der eksisterer ikke smukke danse og bevægelser, kun udtryk. Det man kalder smukt, er kun udtryk for *noget.* Vor musik er ikke uæstetisk, den har intet med begrebet æstetik at gøre. Vi anerkender ikke arkitekturens eksistens. Der findes kun huse og skulpturer. Beboelsesmaskiner og kæmpeplastik. Kølnerdomen er en hul magisk skulptur med rent psykologisk formaal. Et ølglas er arkitektur.

Der findes ikke stilarter, og de har aldrig eksisteret. Stil er udtryk for et borgerligt indhold, dets nuancer kaldes smag.

Den absolute adskillelse mellem skulptur og maleri findes ikke. Ingen kunstnerisk udtryksmaade kan isoleres paa grund af sin form, det er kun forskellige midler, der anvendes paa et kunstnerisk fællesmaal. Sandpapir og vat er ligesaa ædle og anvendelige udtryksmidler som oliefarve og marmor. Dette er retningslinierne for opgøret med den borgerlige kunstopfattelse.

Opgøret med idealismen som livsan-

skuelse er almen, men det rører ogsaa ved noget centralt i kunsten — dets livsindhold.

Man maa forstaa, at det er umuligt at skelne mellem et billedes form og dets indhold. Som blomstens struktur er givet af den indre spænding (naar den mister saften, gaar faconen af den), saadan er det ogsaa i kunsten, indholdet, der skaber spændingen. *Form og indhold er det samme væsen.* Form er livsforeteelsen, og indholdet det levende maleri.

Billedets indhold afspejler malerens indhold og viser, hvor meget han har følt af sig selv og sin samtid, hvor meget han spænder over, og hvor dybt hans oplevelse bunder.

Vi kan ikke arve et fast, ubevægeligt livssyn og kunstsyn fra den ældre generation. Kunstens udtryk er i hvert tidsrum forskelligt, som vore oplevelser er



Smaa
Anemoner
som jeg
har plukket
i Maj,
som jeg
har plukket
til dig,
en herlig
Foraarsdag.
Det er
Symbolet
paa min
evige
Kærlighed.

*

Hvorfor
glemmer vi
aldrig denne
over-
vidunderlige
irriterende
kunst.

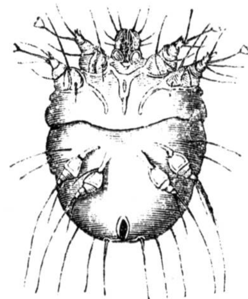


Fantasien er underkastet love, som er lige saa exakte som fysikkens.

det. En ny oplevelse skaber en ny form.

Vi vil gerne lære alt, hvad vi har brug for fra ældre generationer, men vi skal nok selv finde ud af, *hvad* vi har brug for, det kan ingen andre gøre for os. Det er ikke vor opgave at modtage og arbejde med det, som den ældre generation kunde ønske at vi arbejdede med. Det er derimod dens opgave at hjælpe os, hvor vi ønsker dens hjælp.

Den her forsøgte redegørelse behandler spørgsmaal af saa intim art, at ethvert menneske er impliceret. Ingen kan trække sin personlighed tilbage herfra. *Tilskueren eksisterer ikke og kan ikke eksistere i vore dage.*



Elefanterne tegnes i almindelighed mindre end i naturen, men en loppe altid større.

J. Swift.

ET MUSEUM MED LIV I

MUSEUM OF MODERN ART

Museer løber altid en risiko for at blive livsfjerne, og naar det gælder nutidskunst bliver det særligt iøjnefaldende, at almindelig museumsmetode ikke er tilfredsstillende. Kunstnerne protesterer som regel, naar der sker noget, som betyder en standsning i kunstens naturlige strøm. De gør det vel tit instinktivt, fordi de selv er med i bevægelsen, og almindelige »historiske« museer føles i dag som en opdæmning. Kunsten er saa omfattende og nuanceret, at en relativ lille ophængning aldrig kan vise de virkelige forhold. Selv den mest samvittighedsfulde indkøbskomité er ikke udstyret med visionære evner, der hjælper den til altid at købe det rigtige. Og den almindelige museumsaand er heller ikke i overensstemmelse med levende kunst.

Derfor har man i New York prøvet at finde en løsning ud fra den uomgængelige kendsgerning, at nutidskunst er levende. Resultatet er *Museum of modern art,* der iøvrigt ogsaa, naar det gælder ældre kunst er imod at sætte kunsten op paa en urokkelig sokkel. Kontinuitet, bevægelse, afhængighed, relativitet, fremfor absolutisme, synes at være vigtige paroler for arbejdet. Kunstens aandedrag mærkes i det hus, og skønt meget af luften indsuges fra Europa har vi ikke, i hvert fald i Vesteuropa, nogen lignende institution.

Museet er elleve-tolv aar gammelt og fik i 1933 sin egen bygning i 53de gade. Den er uden søjler og monumentalitet. Huset rummer bibliotek, auditorium til foredrag og filmforevisning, afdelinger for arkitektur, film, og der er projekteret sektioner for teater og børneopdragelse. Endelig er der billedkunsten, hvis udstillingssale hensigtsmæssigt kan ændres i belysning og dimension, ved væggenes forskydning, alt efter, hvad der skal udstilles. Saadan bygger den arkitekt, der forstaar kunstens levende væsen. Museet ejer selv kunst, men »en samling, der er permanent som en stadig strøm — med et skiftende indhold«. Intet er endeligt, og publikums meninger tages i betragtning. »Museet er et laboratorium: publikum indbydes til at tage del i eksperimenterne«, skriver ledelsen. Der sendes talrige vandreudstillinger til provinsen, velorganiserede, saa de er nemme at pakke ud og stille op. I tilknytning til de større udstillinger udgives fremragende publikationer med saglig behandling af emnet og enestaaende billedmateriale. Der er kommet mere end halvtreds. Og det er gennem dem, man herhjemme fra kan danne sig et billede af museets virksomhed.

Den gaar blandt andet ud paa at belyse nutidskunst i sammenhæng med alt, der sker i kultur og samfund. Man fører linierne bagud og fremefter, river ned og bygger nyt op, eksperimenterer og lever med, ligesom kunstnerne selv, og faar derved pulsslag fælles med kunsten i dag. Det er det allervigtigste for den, der vil paatage sig at opsamle sin tids kultur, saa den bliver lettere tilgængelig for mennesker. Det nytter ikke man kan lave cardex og beundre, hvis ikke fornemmelsen for de inderste kræfter i al nutidskunst er levende. Kendskabet hertil maa udforme museet for moderne kunst, der tillige efter sin natur vil være under stadig omformning. *Museum of modern art* vil formodentlig blive udbygget paa mange omraader.

m.



Ophobning 1938.
Koncentreret farve, overvunden angst. Liniernes dramatiske indhold, konsekvent og udtømmende. Fra stærke røde farver til stærke blaa. Fra hvide levende og døde til energiske grønne.

EGILL JACOBSEN

Egill Jacobsen er kendt fra Corner og Høstudstillingen. Han tilhører den gruppe af malere, der arbejder »abstrakt«, saaledes forstaaet at farvens og liniens maleriske samarbejde danner grundelementet i hans billedverden.

I modsætning til den formelt bundne abstrakte kunst er hans billeder uafhængige af enhver kompositionel lov om fladeopdeling og farveforskydning og kræver en hel ny billedvurdering. Farven er bleven en skrift, hvormed kunstnerens oplevelse nedskrives, og billedet et dokument til aflæsning.

Dette betinger den bevidste udnyttelse af farvens psykologiske udtryksmulighed, at faa farven til at skrige og rase, til at juble og græde, at nynne og kærtegne, og helt lade den konkretisere ens inderste stemninger.

Dette farvesprog er en direkte selvfølgelighed for Egill Jacobsen.

Er en farve intetsigende, forsvinder den fra hans lærred, medens de betydningsfulde danner nye udgangspunkter, efterhaanden som billedet arbejdes igennem.

I hans billeder har hver farve, hver stoflig modulation sin særlige betydning og sit bestemte indhold, som tilsammen danner et psykologisk hele.

Modsætningerne i indhold, det blide mod det brutale, det varme mod det kolde o.s.v. udtrykkes i variationer af farve og stoflighed, linie og form. Gentagelse af farveklange er her unødvendig, billederne viser en uafbrudt intimitet, derfor lever en ting i een farve og dør i en anden.

En stor følsomhed udtrykkes i penselstrøgenes forskellige modulation, dette bevirker, at den samme farve kan faa et saa vidt forskelligt indhold, og ny klang.

Billederne kan i indhold skifte fra en enkelt psykologisk karakteristik, ofte lyrisk, til billeder med et indhold der bygges op af flere ting, der enten forklarer hinanden, ofte dramatisk, eller gaar op i en symfonisk helhed.

Fra i tidligere billeder at have anvendt en mere udadvendt, til dels magisk udtryksform, giver hans sidste billeder et mere indadvendt, intimt, mystisk indhold.

Egill Jacobsen har i sit maleri forstaaet at bevare friskheden af de frie indfald, hans billeder er saaledes et virkeligt sandt vidnesbyrd om perioder i hans liv, idet han intet har skjult eller holdt for uvæsentligt. Derfor besidder de en intimitet, den aldrig vil opnaa, der søges at holde sig selv tre skridt fra livet, gennem et maleri, der intet siger ud over høflighedsfraser.

Billedernes værdi er styrken i deres psykologiske indhold, det vil sige, at de er direkte udtryk for rigdom i det menneskelige sind.

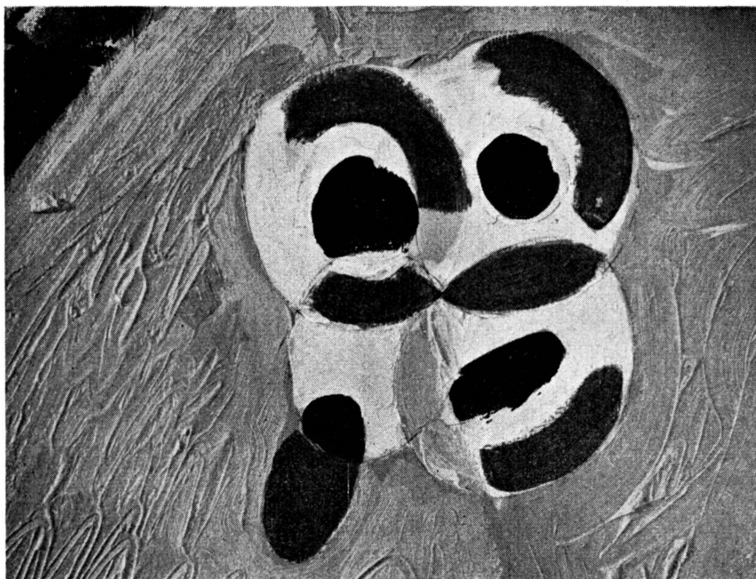
R. Dahlmann Olsen.



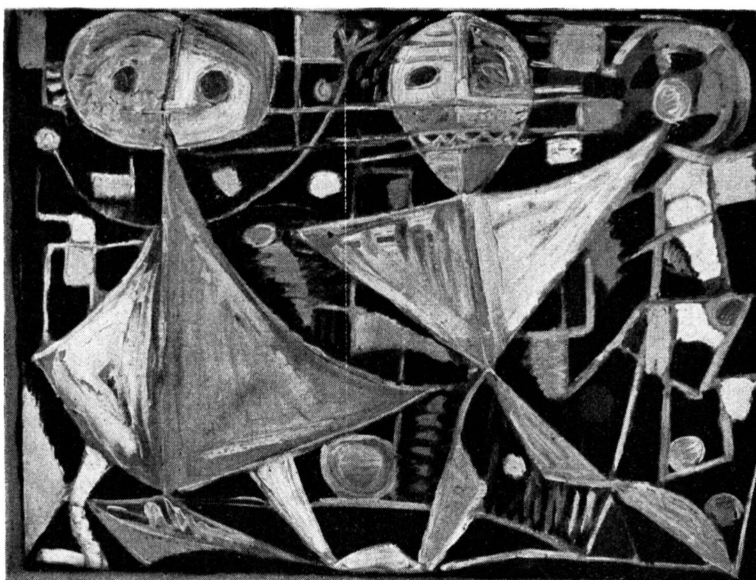
Eksotisk maske. 1939.
Associationer: blomster, jord og blade. Man ser det ikke, men føler inspirationskilden som en realitet. Det er sommerens modne farver i grønt, i gult og i rødt.



Orange objekt. 1940.
Uovervindelig humor.
Fortættet kraft i orange.
Spillende øje i kontakt med billedets komposition.



Detaille af billedet paa modsatte side, orange objekt 1940.



Græshoppedans i grønt 1941. To dyremennesker. Deres grønne kroppe harmonerer med den grønne verden de lever i. Kun deres røde øjne bryder, og kigger forundret ud paa beskueren. »Vi er nye og glade,« siger de, »for vi er først for nylig født, saa vi har ret til at glæde os over livet«.

BUDDHISTISK SKULPTUR I KINA

AF WERNER JACOBSEN



Afb. 1.



Afb. 2. Træ, 117 cm høj.



Afb. 3. Træ, 128 cm høj.

I 386 faldt T'opa Tartarerne ind i Nordkina og grundlagde Dynastiet Wei, der i næsten 200 Aar sad som Landets Herskere. Hermed var den Splittelse og indre Opløsning, der kendetegner Tiden efter Han Dynastiets Fald, for Nordkinas Vedkommende bragt til Afslutning. Wei Tartarernes Indfald i Riget kendetegnes ikke gennem den Nedbrydning af kulturelle Værdier, der tit følger et Barbarfolks Erobring af et gammelt Kulturland. Saa langt herfra genspejler mange Forhold den Beundring disse Tartarfolk nærede for kinesisk Kultur, og samtidig fik denne tilført Slagkraft og Modtagelighed for Indtryk udefra, Træk, der ofte præger et nydannet Kultursamfund. I Virkeligheden er Wei Dynastiet et organisk Led i den Kulturstræben, der leder op til Tang Tidens Storhedstid.

Buddhismens Indførelse i Kina fastlægger Traditionen til Aar 68, da Kejseren Ming Ti efter en Drøm, hvori Buddha viste sig for ham, lod sig omvende; men først under Wei faar Buddhismen sit egentlige Gennembrud i Østasien. Med Buddhismen følger en Skulptur, der henter sit Stof udaf den nye Religions rige Gudeverden. I sin Begyndelse virker denne Kunst ganske fremmedartet i kinesisk Milieu. Forklarligt er dette Forhold derigennem, at ikke alene er Ide og Udtryksmiddel importeret udefra, men tillige maa de Kunstnere, der skabte de ældste buddhistiske Skulpturer i Kina, antages at være Folk indkaldte fra Centralasien, hvor en buddhistisk Skulptur allerede var fuldt udviklet. De imponerende Anlæg i Yünkang Hulerne ved T'a tung-fu i Provinsen Shansi (Fig. 1) antages saaledes at være ud-



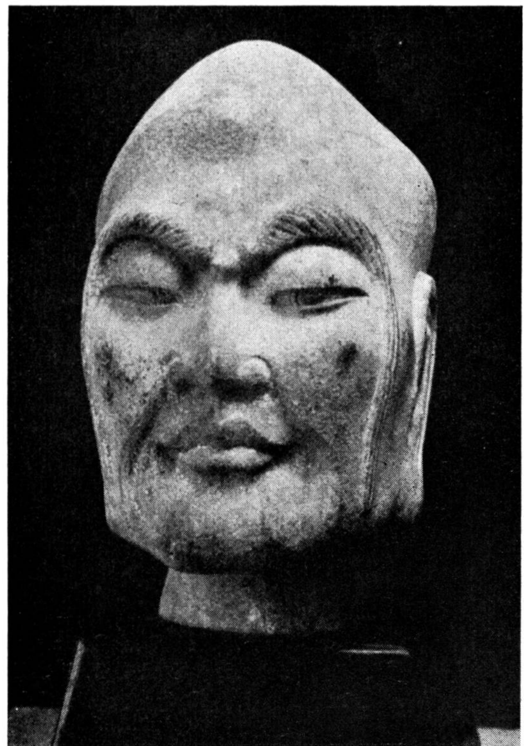
Afb. 4. Sten, 23 cm høj.

ført af Arbejdere hentede blandt de 30.000 Familier, der i 439 overførtes fra Turfan.

Uforstaaelig og maaske ligefrem uvedkommende har denne Kunst i Begyndelsen forekommet Kineseren, men alt som den buddhistiske Filosofi gennemsyrede Landet, optog man Arbejdet med at skabe en national buddhistisk Skulptur. De ældste Fremstillinger viser en lidt stiv og tør Behandling med nær Tilknytning til de fremmede Forbilleder (Fig. 2). De Smykker og Perlekæder, der pryder disse Fremstillinger, er tro Gengivelser af indiske Forbilleder. Om nogen Portrætkunst er der ikke Tale, i det hele lægges ringe Vægt paa Enkeltheder. Disse maa vige til Fordel for det Indtryk af monumental Kraft, der opnaas ved Sammenstilling af mange Figurer. Et virkeligt Indtryk af den ældste buddhistiske Skulptur i Kina kan derfor kun faas paa de Steder (Yün-kang og Lung-men), hvor mange Figurer er bevarede samlet. Enkeltfremstillinger som Fig. 2, der er løsrevet fra deres oprindelige Sammenstilling, virker ofte afblegede og uegnede til at staa alene.

Under Tang Dynastiet (618—906) vinder Fremstillingerne i Ynde og Fylde. Særlig kommer dette til Orde i Hovedets Udformning, som det ses Fig. 4 og 7. Endnu ses ofte en vis Stivhed i Holdningen, men samtidig skabes gennem Draperiets Udformning et Indtryk af Bevægelse (Fig. 3). Denne Linie forfølges gennem de følgende Aarhundreder, og Fremstillinger med flyvende Ge-

Afb. 5. Sten, 28 cm høj.



vandt og i Bevægelse som Fig. 6 maa antagelig tilskrives 12.—13. Aarhundrede. En stærk Tendens til at gøre de religiøse Fremstillinger menneskelige gør sig gældende under Sung Dynastiet (960—1279). Klarere end i de egentlige Gudefremstillinger kommer denne Tendens til Udtryk i Gengivelserne af Buddhas Lærlinge, de saakaldte Lohans. Et glimrende Eksempel fremviser Hovedet Fig. 5. Det giver et naturalistisk, let karikeret Portræt af en buddhistisk Munk. Kun den lange Øreflip minder om den fremmede Indflydelse, der danner det oprindelige Grundlag for den kinesiske buddhistiske Skulptur, og dette Kunstværk er saaledes et godt Eksempel paa, hvorledes en fremmed Impuls modtaget paa rette Maade kan bidrage til Nyskabning af nationale Værdier.

Afb. 6. Træ, 120 cm høj.



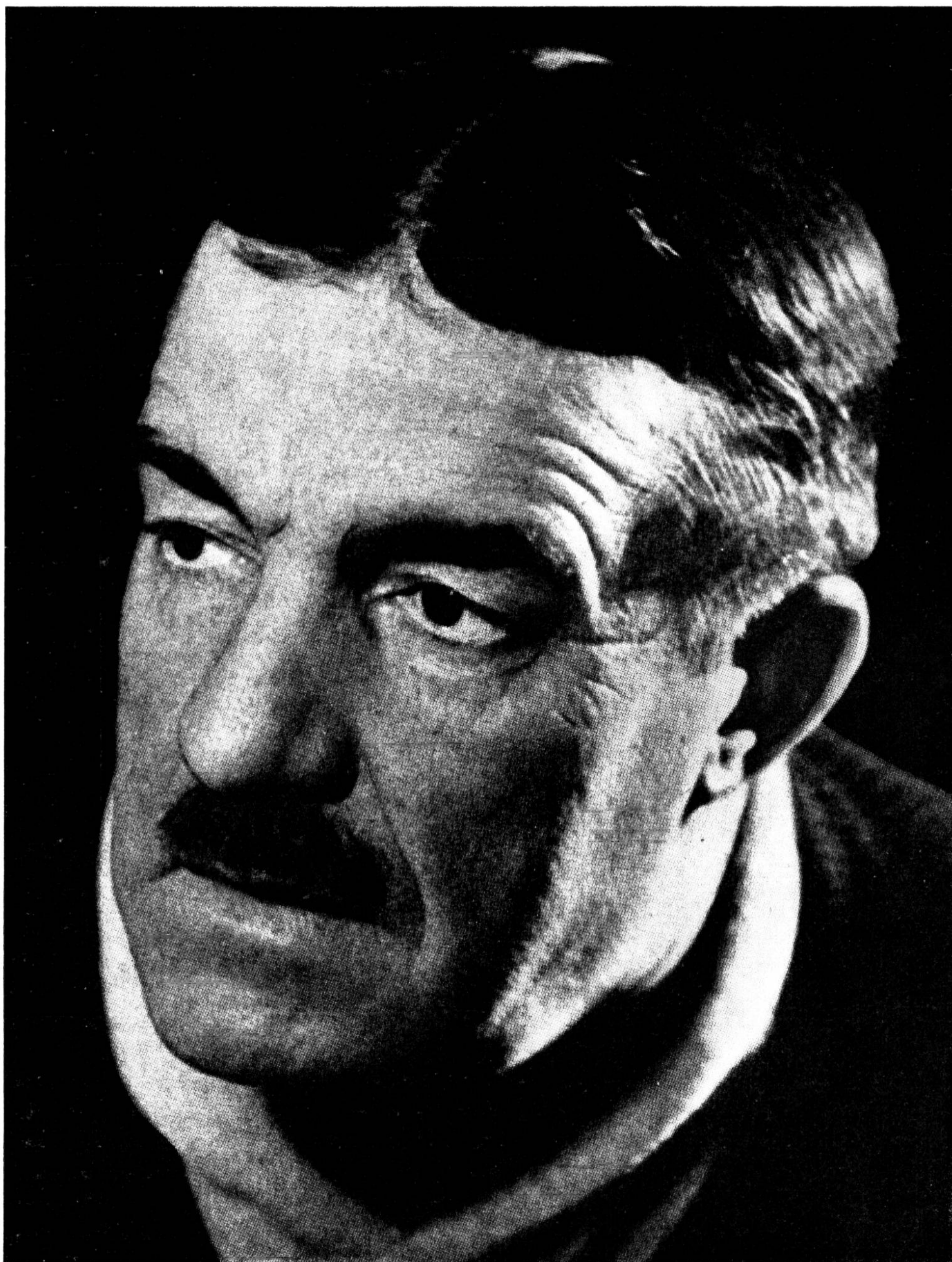


Afb. 7. Træ, 32 cm høj. Detaille af siddende Figur.

Skulpturerne gengivet Fig. 2—7
tilhører Forfatterens Privatsamling.



Fernand Léger: Komposition. 1939.



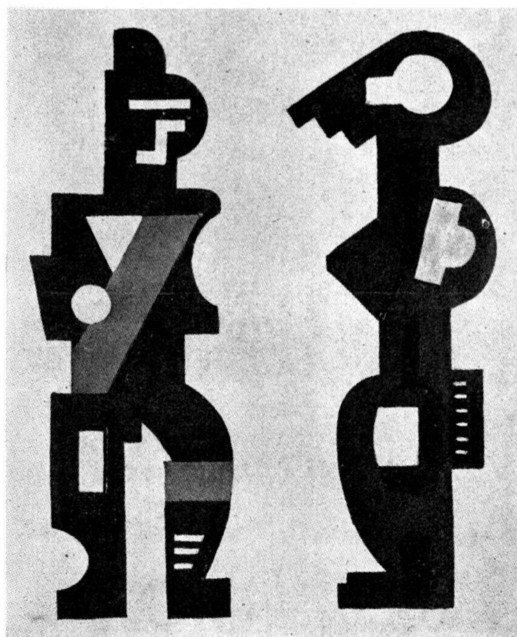
Fernand Léger. Foto: Man Ray.

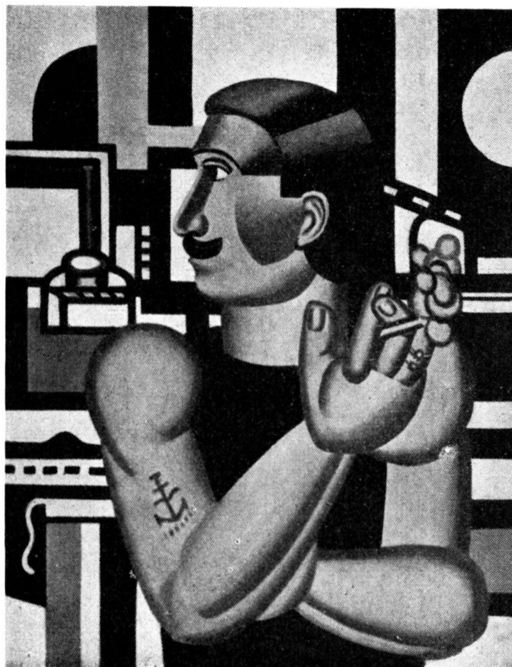
FERNAND LÉGER

Fernand Léger er født i Argentan i Nordmandiet 1881, og han søger stadig tilbage til Nordfrankrig. Det normanniske miljø og temperament adskiller ham i væsentlig grad fra de sydlandske kubister — Juan Gris og Picasso. Hans motiver er taget fra jernbaneoverskæringer, fabrikker, maskiner, medens kubisterne valgte mere intime emner som en pibe, en avisstump, en flaske, et glas. »Fernand Léger eller »rejsen rundt om jorden«, Juan Gris eller »rejsen rundt i mit værelse«. Léger har aldrig deltaget i kubisternes eksperimenter, i begyndelsen kendte han overhovedet ikke deres billeder.

Forskellen fra kubisterne er dybtgaaende, og har blandt andet sin aarsag i en psykisk til-

Akvarel.





Mekanikeren. 1920.

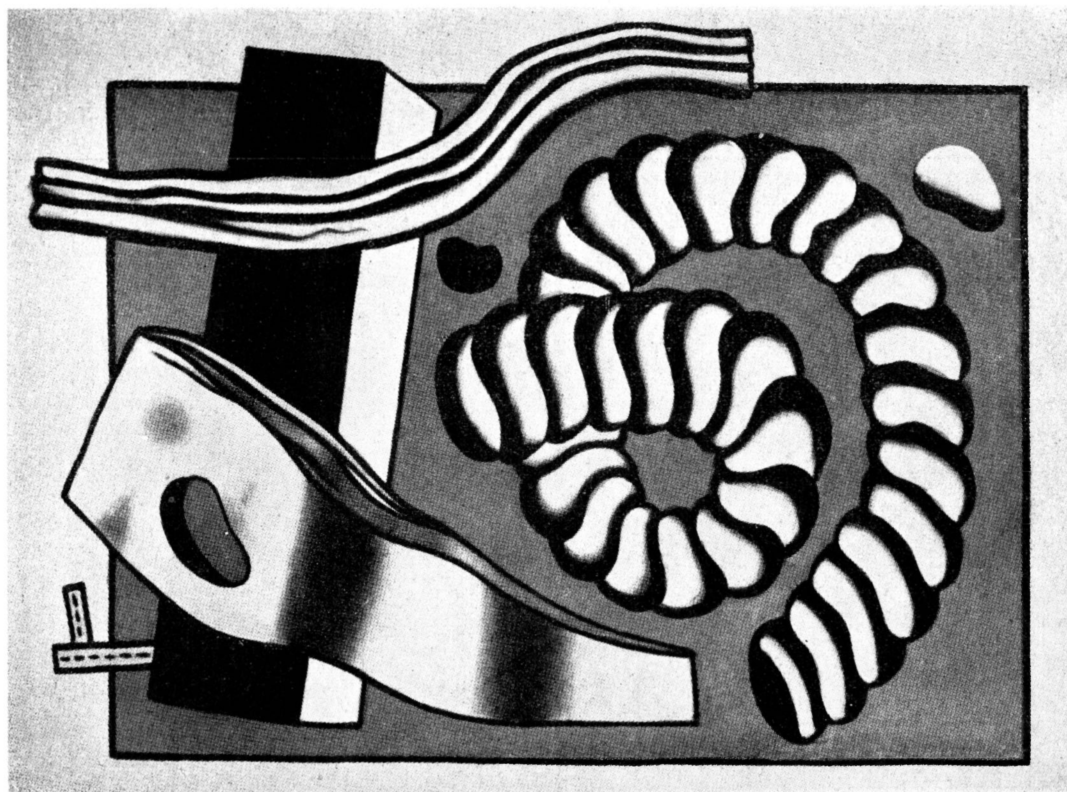
bageholdenhed. Léger ønsker ikke at afdække sine følelser, han tilbageholder dem i en bunden malerisk form, mens kubisterne hugger formen i stykker og indfører fremmede materialer i billederne (sand, papir, træ), som følge af en mere fri udløsning af følelsen. Det er en forskel mellem det hvilende og det bevægede som princip. Légers billeder resulterer altid i en rolig ligevægt. De er opbygget i kontraster, der danner en sluttet ro. Der ligger en spænding i dem, som i en urfjeder, der er trukket op. Léger arbejder udelukkende med ting og deres lokalfarve, kubisterne derimod med nye rumvirkninger i billedet.

Naar man, trods modsætningerne, behandler Léger i forbindelse med kubisterne, er det, fordi hans udvikling, ligesom deres, har sit udspring i Cezanne's arbejde. Heri ligger forudsætningerne for de to retningers udvikling. I de tidlige billeder, indtil 1914, arbejdede Léger med fri penselføring og rumvirkninger, der direkte kan føres tilbage til Cezanne. Men efterhaanden fortættes farven til skarpt afgrænsede flader, og han fordyber sig i den moderne tekniks skønhed. Det er en naturlig følge heraf, at han begejstres af moderne arkitektur og arbejder sammen med Le Corbusier. En overgang var han paavirket af Ozenfants og Le Corbusiers purisme, men dens tørre dogmatik tilfredsstillede ham ikke i længden. De primitive italienere kom til at spille en rolle i hans videre udvikling, sammen med indianer- og negerkunst. I den sidste halve snes aar har han faaet nye impulser fra surrealisme og abstrakt kunst og derigennem vundet stor malerisk frihed. Men han foragter det litterære i maleri, og det surrealistiske element blir hos ham til malerisk virklighed.

Kunstens forhold til befolkningen har optaget ham meget, og han er derved kommet ind paa spørgsmaalet vægmaleri. I virkeligheden ser han deri resultatet af sin maleriske indsats. Han har endvidere udført balletdekorationer og arbejdet med film. Skønt mange skandinaver har besøgt hans skole i Paris, ser man sjældent billeder af ham herhjemme.

Egon Mathiesen.

Komposition. 1935.



CITATER FRA FERNAND LÉGERS ARTIKLER

— »*Farven kan gøre en glad, den kan osse gøre en tosset. Den kan virke fornyende. Den er et fint stof, uundværligt i livet som ild og vand. Den opildner handlekraften i det uendelige, den kan maale sig med højtaleren. Den er ligesaa omspændende. Den kan indstilles i det uendelige, ligefra den fineste nuance til eksplosionen*«.



— »*Vore sympatier og traditioner gaar tilbage til de primitive og folkelige kunstnere før renaissancen.*
Det er fra renaissancen, at individualismen i maleriet daterer sig. Jeg tror ikke det har værdi at kigge til den side, hvis vi vil virkeliggøre et folkeligt vægmaleri«.



— »*Michelangelos muskuløse romantik er f. eks. intet fremskridt i forhold til den kunst, der gik forud. Tværtimod begrænses de plastiske muligheder, naar man er tvunget til efterligning af visse proportioner, menneskelige eller andre*«.



— »*For de unge maleres vedkommende, er det meget simpelt. Det hele afhænger af deres skabende evne. Enten underkaster de sig tiden og dør som de fordømte, der engang blev dræbt, bundet til et lig, eller de regerer kraftigt mod tiden og frembringer dens modsætning.*
David fulgte efter Boucher, kubismen efter impressionismen«.



— »*Kunstneren maa tage hensyn til loven om kontrasterne. Den mand, der arbejder i en fabrik, ønsker, naar han er kommet hjem, at frigøre sig fra arbejdet og hvile. Man kan ikke lave en kunst for arbejderne, som forherliger deres daglige arbejde. Mine maskinbilleder findes alle hos bankdirektører. Hvis jeg skulde lave et vægmaleri til en arbejderklub, vilde jeg male det modsatte af, hvad arbejderne var vant til. Skulde jeg male instrumenter eller retorter i en kemi- eller fysikhal? Det er forkert at beskrive en mands arbejde litterært. Hvis man derimod vil stimulere arbejderen til at interessere sig for arbejdet, maa han have rekreation. Laver man et kasket-teater, som Moussinac, holder man ham bare væk og tilkalder det rige bourgeoisi og snobberne i stedet for*«.



Opstilling. 1919.



— »*Arbejderne har aldrig i historien kunnet goutere billedkunstens skønhed af den simple grund, at de aldrig har haft tilstrækkelig tid eller aandelig frihed. Frigør folkemasserne, og gi dem mulighed for at tænke, se og udvikle sig. Vi kan være rolige for, at de for deres vedkommende nok skal kunne glæde sig over de nye værdier i moderne kunst*«.

ALBERT MERTZ: DEN RENE FILM

Publikum maa ikke i en film mærke det arrangerede, selv den mest fantastiske film skal virke som en realitet, ellers svækkes publikums medleven.

Victor Flemmings »Troldmanden fra OZ« lærer os, at en eventyrfilm ikke kan laves paa naturalistisk grundlag, men udelukkende udfra det filmisk formelle.

Saa snart man filmer en genstand eller en person, forlader genstanden eller personen virkeligheden og gaar ind i filmen, dvs. genstanden og den situation de befinder sig i, faar en anden betydning og et andet formaal ved at blive behandlet af kamera og føjet ind i montagen. Situationen faar ved sin placering i montagen et fra virkeligheden tidsmæssigt forskelligt forløb ved at blive føjet sammen med situationer, hvis tidsmæssighed maaske er en kontrast til den. Dette er det bedste bevis paa, at en filmsoptagelse ikke er eller bliver reproducerende, men skabende. Dette havde Victor Flemming ikke forstaaet.

Et blændende eksempel paa, hvordan en film med et fantastisk indhold kan skabes, er Carl Th. Dreyers »Vampyr« fra 1932.

Dreyer skabte filmens stemning af uvirkelighed udelukkende gennem billede — kameraføring og montage. Og det ejendommelige ved denne film er, at der i modsætning til »Troldmanden fra OZ« overhovedet ikke er anvendt dekorationer. Scenerne, der foregaar i en kro, er optaget i en rigtig kro, scenerne fra herregaarden, paa en gammel herregaard. Altsaa en fuldkommen dokumentarisk optagelsesmetode, hvilket beviser, at det er kamera og montage der bestemmer filmens form.

Trickfilm er altsaa en af de veje ad hvilke man kan gaa væk fra naturalismen, og Dreyers en anden, der er kunstnerisk og filmisk sundere. De tidligere amerikanske »slap stick« farcer er en tredie.

Keystonefarcerne — Chaplin og tildels Buster Keaton-farcerne rendyrkede de muligheder for fri skaben, der særlig i stumfilmen ligger i udnyttelsen af personernes rytme indenfor billedfeltet — situationernes dynamik (de utroligt hurtige forfølgelser) og en lille overdrivelse i personernes kostumering; med disse midler skabte de en filmsgenre, fri for naturalisme, en slags fantastisk realisme. Montagen og nærbilledet var i disse film ganske minimal. Disse farcers virkemidler var helt ud filmiske, fordi de var baseret paa en fundamental ting i filmens væsen, bevægelsen.

Denne form kunde ikke overføres paa talefilmen, da den helt ud var baseret paa stumfilmens virkemidler, og det er endnu sjældent at se en saa ren form indenfor talefilmen, som i disse stumfilmsfarcer.

Den store filmsproduktion er i dag mere naturalistisk end nogensinde!

Skyldes det at tonen i sig selv er et ubearbejdet raamateriale, at tonen gaar uforandret ind i filmen? Tonestrimmelens egenskab er jo udelukkende af reproducerende art, den forandrer ikke virkelighedens lyde, udover hvad teknikkens ufuldkommenhed foraarsager. Trods dette ejer tonen et væld af muligheder, som stumfilmen ikke havde. Her som ved billedstrimlen kommer det an paa montagen, tonens kombinering med billedet.

Man kan paavirke tilskueren psykologisk, som i Fritz Langs »Dr. Mabuse«, hvor lyden

af en dundrende maskine vedvarer saalænge, at den virker enerverende. Eller René Clair, der i »Millionen«« lader en amorin-figur blæse trompet. Talekor, korsang, musik og andre lydillustrationer kan understøtte, supplere og mangfoldiggøre en scenens associative egenskaber, og mange andre skabende muligheder indeholder tonen. Men dette udnyttes ikke i dag — jo — man snakker og snakker, døre smækker, toge futter og telefonen kimer, tonen vader endnu rundt i naturalismens trange bur.

De eneste kunstnere, der arbejder fuldt unaturalistisk og forsøger at fortsætte stumfilmskomikernes rene fantasi er Marx Brothers. Marx Brothers er de fødte filmskomikere, deres gags er udpræget filmiske. Spiller en af dem paa klaver, laver han gags med hænderne, fingrene hopper og danser hen over tangenterne og de er ustyrlig morsomme, fordi deres ejermand er det, se det er filmskomik.

Alt er muligt i en Marx Brothers film, ligesom hos Chaplin faar den pæne mand udløsning for alt det han ikke tør eller kan, Marx Brothers tør — og kan, Marx Brothers bygger i deres spil paa overraskelsen, altid sker der noget uventet, man bliver ustandslig overrasket. Det er vel definitionen af den følelse man kalder underholdning — eller burde i alt fald være det. Fotograferes Harpo Marx i nærbillede, mærker man i mimiken en dyb menneskelighed, et ansigt fyldt af rige ubevidste og bevidste intentioner — tænk som modsætning Joe E. Brown i nærbillede — uha! Denne ægte filmiske komikertrio bliver fuldkommen distanceret af filmsindustrien, deres film er een stor varietéforestilling, ikke filmskunst. Man bruger dem med helt forkert fotografering — montage — og ideen uden



om deres gags er i en stereotyp og naturalistisk art, som slet ikke passer til dem. Fotograferingen burde understrege Marx Brothers fantastiske paafund ved en rig og sprudlende billedfantasi.

Filmens rytme bør falde og stige alt efter deres intentioner, og selve manuskriptet bør selvfølgelig i indhold svare til Marx Brothers sprudlende fantasi.

Der gaar rygter om, at surrealisten Salvador Dali ovre i Hollywood skriver manuskripter til Marx Brothers. Dali vil sikkert forstaa de muligheder for symbolik — satire — og løbsk fantasi, ja for surrealisme bør en film med dem eje. Tænk en farvefilm med Marx Brothers, og man vil forstaa filmens rige muligheder. Farverne kan bruges i al deres dynamiske kraft, fuldkommen hæmningsløst og unaturalistisk. Der er ingen tvivl om, at naar engang farvefilm bliver en almindelig foreteelse, vil filmen blive tvunget væk fra naturalismen. Farven er som farve umulig at bruge naturalistisk. Den maa fremtræde i hele sin renhed og kraft, og med fuld udnyttelse af dens dynamik.

Naar talen er om unaturalistisk film, kan man ikke komme uden om tegnefilmen. Mange udnævner Walt Disney som filmens eventyrdigter. Det er han ogsaa, men det er ikke ensbetydende med, at tegnefilmen er den eneste maade, hvorpaa eventyret kan bringes til filmen. Tegnefilmens muligheder er i virkeligheden meget begrænsede. Den er meget speciel, dens egentligste og eneste privilegium er at skildre dyr med menneskekarakter. Det kunde maaske udfra den ovenfor formulerede flugt fra naturalismen synes at være en fordel.

Men en kunstarts teknik maa kunne udtrykke alle de følelser, kunstneren indeholder, det romantiske som det naturalistiske. Og tilmed kan den fotograferede film ved tricks og montagens uafhængighed af tid og rum skabe noget ligesaa uvirkeligt og fantastisk som tegnefilmen, og hvorfor saa hylde et fattigere udtryksmiddel, naar der findes et rigere?

EN VANFØR. TIL JAMES JOYCE.

Om natten, naar der ikke brænder nogen lys, er min by en mand, der staar op af sin seng for at stirre ud i mørket.

Om dagen er min by søn af en drømmer. Han er blevet kammerat med tyve og prostituerede. Han har fornægtet sin far.

Min by er en tynd lille gammel mand, der bor i et logihus i en beskidt gade. Han har forlorne tænder, der sidder løst og giver en skarp klikkende lyd, naar han spiser. Han kan ikke finde sig en kvinde og tilfredsstiller sig ved onani. Han samler cigarstumper op af rendestenen.

Min by bor i hustagene, i tagskægget. Der kom en kvinde til min by, og han kastede hende dybt ned, ned fra tagskægget ned paa en stenbunke. De, der bor i min by, erklærer, at hun faldt.

Der er en vred mand, hvis kone er utro. Han er min by. Min by er i hans haar, i hans aandedræt, i hans øjne. Naar han aander, er hans aande min bys aande.

Der er mange byer, der ligger ved siden af hinanden. Der er byer, som sover; byer, der staar i sumpenes mudder.

Min by er meget mærkelig. Den er træt og nervøs. Min by er blevet en kvinde, hvis elsker er syg. Hun sniger sig rundt i gangene i et hus og lytter ved døren til et værelse.

Jeg kan ikke fortælle, hvad min by ligner.

Min by er et kys fra mange trætte mænds feberhede læber.

Min by er mumlen af stemmer, der høres ud fra en hule.

SHERWOOD ANDERSON I »MØRK LATTER«.



TEGNING AF EILER BILLE

SHERWOOD ANDERSON

AF NIELS KAAS JOHANSEN



Gennem sin Kunst stræbte Sherwood Anderson bestandig mod det levende og livgivende. Derfor var han altid i Revolte mod det borgerlige og kapitalistiske Samfund; hans Opposition var ikke Teoretikerens men Naturbarnets, ikke ideologisk, men spontan. Der er aldrig noget skematisk over hans Værker. Hvor han er bedst, er det Naturens egen dybe Tone, der klinger. Bestandig lyttede han til denne Tone, ofte søgte han forgæves — det blev kun til uartikulerede Skrig, dog — naar Aanden var over ham rislede en varm, mørk Latter gennem det skrevne, en Hymne til alt det, der spirede og groede frem baade i Naturen og Menneskelivet.

Naar en Mand med saadanne Anlæg bliver plantet midt ind i det moderne, mekaniserede Samfund, maa han reagere for ikke at blive kvalt. Han havde gode Øjne. Han saa skarpere end nogen anden det amerikanske Helvede omkring sig. Den typiske Provinsby som laa dèr i Solen med forkrøblede Mennesker paa Gader og Stræder. Mennesker, der var blevet sjælløse Automater i Hverdagens Idiotarbejde, Vanemennesker stivnet i en konventionel Livsform, hæmmede Mennesker, der ikke vilde være sig selv bekendt. Sherwood Anderson kom fra det raa og stærke Liv, ikke fra Bøgerne. Derfor saa han saa skarpt dette moderne Vrangbillede af sine Medmennesker; rent instinktivt følte han, at Livet var ved at blive forraadt, ved at tabe sin Mening. Han behøvede ikke, saadan som det er blevet sagt, at læse Freud for at opdage det. Det laa ham i Blodet.

Sherwood Anderson virker saa stærkt, fordi han selv har levet sin Kunst. Der er noget voldsomt selvoplevet over alt, hvad han har skrevet, Manden er med i hver Linje. For han havde jo selv oplevet den trøstesløse Virkelighed, hvis nedbrydende Virkninger i Menneskesindet han saa fængslende har beskrevet. Da han flygtede fra den standardiserede Hverdag, blev han Digter paa det. Der var saa meget der lokkede og kaldte ham bort fra hans Kontor. Naturen udenfor — hele den mægtige modsætningsrige amerikanske Natur, som den bredte sig over umaadelige Strækninger kaldte paa hans Vagabondhjerte, og en ung Piges overgivne Latter nede i Gaden fik den sugende Uro og Længsel til at vokse sig stærkere og stærkere. Saa drog han bort.

Det er dette pludselige uimodstaaelige Brud med Hverdagens Konventioner, der stadig gaar igen i Sherwood Andersons For-

fatterskab. Det er en staaende Hovedsituation for hans Personer. Egentlig maa man kalde ham en optimistisk Digter. Han tror positivt paa Naturen som den store Lægedom for det moderne, stækkede Menneske. Det er ikke tilfældigt, at saa mange af hans Romanfigurer efter svære Brydninger naar ud i Solskinnet, hvor de kan trives. Og som han tror paa Naturen, tror han paa de primitive Naturbørn. Man kan derfor tale om en Dyrkelse af Negrene i hans Produktion. Det sidste kommer navnlig frem i hans prægtige Roman »Mørk Latter«, som det allerede ses af Titlen. Det er disse sorte Naturbørns melodiøse Sange og sorgløse Latter i mørke Augustnætter i Ohio, der farver Bogen og giver den en saa suggestiv Atmosfære. I den intuitive Skildring af disse Negre saa nær ved Livets Kilder har Sherwood Andersson nedlagt sin egen hemmelige Længsel mod at blive ét med Naturen.

Med sine meget aabenhjertige og dristige erotiske Skildringer rettede Sherwood Anderson et dødbringende Slag mod Puritanismen og Hykleriet i U. S. A. Derfor fik han hele det officielle Amerika paa Nakken, da han fremstod som Digter. Han blev stemplet som umoralsk. Intet kan være mere usandt. Der er noget rent inspireret over hans Elskovsscener, noget stærkt og selvfølgeligt, der ligger milevidt fra alt hektisk. I hans Romaner driver den altbesejrende Drift de forskellige Personer ud af deres Vaneforhold og ind i nye, værdifulde Forbindelser, der giver hele Personligheden Vækst. Denne Forvandling er skildret som en Besættelse, som en Strøm af Kræfter, der uimodstaaeligt baner sig Vej. Alle Sluser aabnes, det er som en pludselig Oversvømmelse, der lader haant om den sikreste Dæmning og triumferende bryder igennem. Undertiden tager Bevægelsen Magten fra Digteren, hans Sprog gaar over i uartikuleret, lallende Tale; Oplevelsen er saa stærk, at den ikke lader sig gribe i Ord. Men oftere stiger den til en Hymne, baaret af en saa vital Styrke, at man direkte sanser disse Beskrivelser. Der er noget næsten religiøst over Sherwood Andersons Dyrkelse af Kødets Lyst.

Maaske var Sherwood Anderson en seksuel Romantiker, en Panteist og Drømmer, der flygtede bort fra en øde Virkelighed. Nu ved hans Død maa det ikke glemmes, at han de sidste Aar vendte tilbage til den lille By, han gennem hele sin Digtning havde bekæmpet. Dækker denne Tilbagevenden over en ulægelig Skuffelse, over en frygtelig Fejltagelse, eller var den kun et Alderdomssymptom? Det er berettiget at spørge. Hvis det første er Tilfældet, bliver det gængse, unægtelig noget enkle Billede af Sherwood Anderson stærkt kompliceret. Men Poesien behøver ikke at spørge. Den blev beriget af Drømmeren og Panteisten. Der er i Sherwood Andersons bedste Naturstemninger og Atmosfæreindtryk noget forbavsende frisk og uforgængeligt, der for bestandig vil sikre ham en betydende Plads indenfor moderne amerikansk Literatur.

Mystiker eller ikke Mystiker! Ingen vil kunne benægte, at Sherwood Anderson ogsaa som Psykolog har virket overmaade befrugtende ind paa Literaturen. Han er ikke den minutiøse Observatør, der køligt og rationelt lægger Iagttagelse paa Iagttagelse til et Helhedsbillede har dannet sig. Han virker ofte famlende og kejtet, naar han strejfer om paa det psykologiske Gebet. Men ved et pludselig lykkeligt Greb kan han med en enkelt Linje afsløre et kaotisk Sjælelivs Hemmeligheder for os. Han følger sine Indskydelser med det bedste Resultat. Hans Intuition grænser til det forbløffende. Hvem kan antyde det ubevidste som han?

Det er værd at mindes Sherwood Anderson. Han har stadig saa meget at sige Tiden. Han har saa meget af Livet i sig. Hans Bøger bringer et positivt Budskab med sig. Det er dette: Livet maa aldrig gaa i Staa og stivne i døde Former eller Skemaer, aldrig stagnere i golde Konventioner og Vedtægter. Men det skal forny sig i en bestandig Bevægelse.

HELLERISTNINGER OG MAGI

AF PETER V. GLOB

Langs Norges Vestkyst ofte ved Bunden af de dybe Fjorde og i Sveriges Indland ved Elvene i Trøndelag og tilgrænsende Omraader findes Stenalderens monumentale Kunst indhugget og indridset i de vældige isskurede Klippeflader, som har været Stenaldermandens Tegnepapir og Lærred. Hvor Stenarten er særlig haard, staar Billederne friske, som var de nylig blevet til; men meget er gaaet tabt, hvor Forvitring har ødelagt Klippefladerne, og kun i særlige Tilfælde, hvor Huler og fremspringende Klippetag har givet Ly, er Malerierne bevarede. Meget er endnu skjult i øde Fjeldegne, overvokset med Mos og Lav, skjult af Bevoksning.

Det er næsten udelukkende det Vildt, Jægeren ønskede at nedlægge, der afbildes, lige fra nogle faa Dyr sammen til mange Hundrede i store Flokke. Saaledes møder vi Elgen paa 29 og Renen paa 12 af de ialt 42 Lokaliteter med Helleristninger, der nu kendes. Sydligt i Norge findes Hjorten afbildet 6 forskellige Steder, ved Vingen flere Hundrede paa de samme Klippeflader. Bjørnen findes derimod kun paa de nordligste Helleristningsfelter paa 5 forskellige Steder. Ogsaa Havets Dyr afbildes som for Eksempel Hvalen, Sælen, Helleflynderen og Laksen. Kun en enkelt Gang ses Ræv og Hare. Mænd paa Fiskefangst i Baade med Bid paa Krogen, paa Jagt med Hund eller paa Ski i fuld Fart ned over Klippesiden ses i ganske faa Tilfælde. Billederne er udført med forskellig Teknik. Egentlige ristede Billeder findes kun een Gang ved Hell nær Trondheim, hvor Dyrenes Kontur er skaaret ned i Klippevæggen. Den almindelige Teknik er imidlertid Prikhugning. Billedernes præcise Udførelse viser, at man i mange Tilfælde har brugt Fortegning; men enkelte Billeder med Fejlhugninger røber, at man ogsaa har arbejdet paa fri Haand. Paa fire af de nordligste Lokaliteter, hvor tillige de mest naturalistiske Helleristninger findes, er Billederne indslebne i de haarde Klippeflader, saa de tegner sig som lysende Linier mod den mørkere Baggrund. Spor af Maling paa de indslebne Billeder ved Tysfjord synes at vise, at Helleristningerne i nogle Tilfælde har dannet Underlag for malede Billeder. En forudgaaende Slibning eller Prikhugning er dog ikke sporet paa de nu kendte Malerier, der er malet direkte paa Klippefladen. Den rødlige Farve, der er anvendt til Billederne, er Jernoxyd eller en anden jernholdig Forbindelse, som er opblandet med Dyrefedt eller maaske snarere halvraadden Æggehvide. Interessant er farvede Pletter paa Klippefladerne ved Billedfelterne. Her har vi utvivlsomt Stenaldermandens Palet.

Stilistisk falder Billederne i tre Hovedgrupper, der ogsaa følger kronologisk efter hinanden.

Den ældste Gruppe har et rent naturalistisk Præg. Dyrene tegnes, ofte kun et enkelt eller et Par sammen i naturlig Størrelse eller noget større og i Stregkontur. Linieføringen er i de bedste yderst elegant og gengiver Dyrene med en Formsikkerhed, der placerer disse Billeder blandt de bedste naturalistiske Billeder, der overhovedet kendes.

Noget yngre er Billeder med et noget stivnet naturalistisk Præg, hvor man mærker en Tendens til kun at fæste det væsentligste af Dyrets Form i en skarpere optrukket og mere kantet Stregføring.



Helleristning af Rensdyr ved Fykanvatn, Norland.



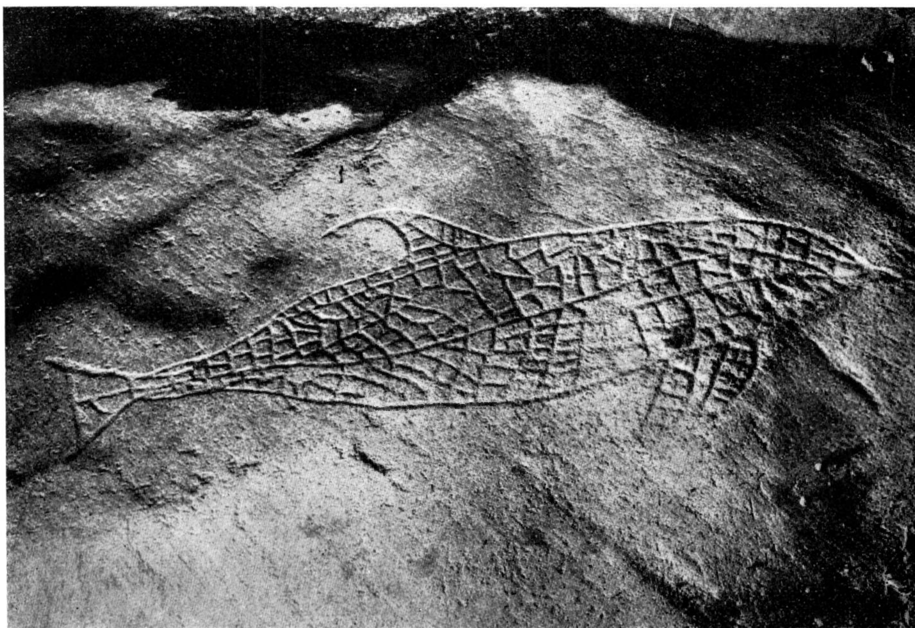
Elg paa Helleristning ved Åskollen, Vestfold.

Den yngste Gruppe, hvortil langt den overvejende Del af de hidtil kendte Helleristninger og Hovedparten af Malerierne hører, gengiver Dyrene i formindsket Maal. Billederne bliver nu tegnet med meget lige Linier og er ikke mere alene Konturbilleder. Man behandler nu ogsaa Fladen med Linier, der opdeler Dyrets Krop paa Kryds og tværs paa en meget virkningsfuld Maade. Motivet bliver nu behandlet i en helt ornamental og abstrakt Stil. Kun enkelte Detailler kan tydes. En Linie, der løber fra Dyrets Mund til en afrundet Figur i dets Forkrop, er maaske en skematisk Fremstilling af Aandedrætsorganer og Hjærte, Dyrets Livslinie.

Delvis ad geologisk Vej har man kunnet datere de ældste Billeder til c. 6000 Aar f. Kr. og de yngste til Midten af andet Aartusinde f. Kr. og saaledes omfatter de det Tidsrum, hvor Jagt og Fiskeri har været det bærende i Samfundet. Men hvorfor afbildede man disse Dyr paa Klippefladerne? Er Helleristningerne og Klippemalerierne et Udslag af Stenalderjægerens umiddelbare Kunsttrang, eller har de haft anden Betydning. Herom giver følgende Oplevelse, som Afrikaforskeren Leo Frobenius havde paa en Rejse i det indre Kongo i 1905, hvor han var ledsaget af tre Pygmæer og en Kvinde, os et Vink: Da man manglede Vildt, bad Frobenius Pygmæerne om at nedlægge en Antilope; men dette viste sig ugørligt samme Dag, idet disse først maatte foretage nogle nødvendige Forberedelser. Den næste Morgen før Solopgang begav de sig til en Høj i Nærheden, som de havde udset sig den foregaaende Aften, og skjult i Krattet saa Frobenius, hvorledes Mændene ryddede en Plads for Bevoksning. I Sandet tegnede den ene Jæger et Billede af en Antilope, medens de andre fremmumlede forskellige Formler og Besværgelser. I det Øjeblik, hvor Solens første Straaler faldt paa Tegningen paa Jorden, skød en af Jægerne en Pil i Halsen paa Antilopebilledet, hvorefter Mændene forsvandt i Krattet medtagende deres Vaaben. Samme Eftermiddag kom de tilbage med en Antilope nedlagt med et Pileskud gennem Halsaaren.

Paa lignende Maade er de skandinaviske Helleristninger af Dyr sikkert blevet til for at skaffe Jagtlykke. Man har holdt Ceremonier ved dem, før man drog ud paa Jagt, eller man har tegnet de eftertragtede Dyrs Billeder paa Steder, hvor man ønskede, de skulde komme.

Men hvad har bevirket Ændringen i Billedstilen fra det naturalistiske til det mere skematiske? Billedstilen har maaske fulgt den samme Udvikling, som der er foregaaet i Jagtmagien. Jo mere Magien gik mod bevidst Abstraktion, jo mere har man forladt den naturalistiske Form og skabt en særlig Stil, der efterhaanden helt frigør sig for Naturalismen.

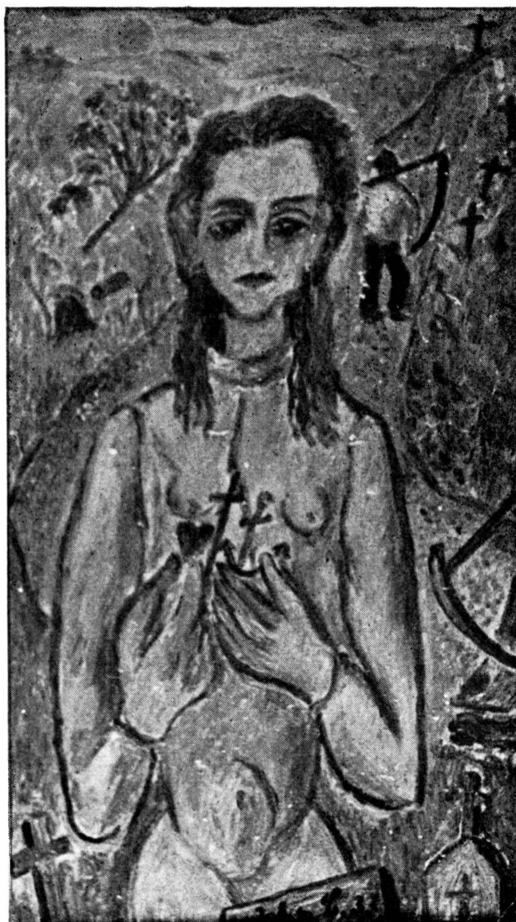


Helleristning af en Hval fra Skogervejen, Drammen By.



Helleristninger ved Skogervejen, Drammen By.

JOHN C.



Høstaften. 1933.

Om John Christensen har »Vor tids kunst«, Rasmus Naver, fornylig udsendt en udmærket bog af Poul Uttenreiter, med et smukt billedudvalg.

Vi har her anset det for værdifuldt specielt at fremdrage et billedmateriale, der viser en yderst interessant side, maaske den dybeste af John C.'s væsen.

Det er hans første symbolske billedverden, der fremstaar som et spontant malerisk gennembrud. Det er en indestængt, fantasi- og følelsesvirksomhed, som ikke lod sig binde af gængse æstetiske billedidealer, og som naturnødvendigt maatte sprænge den naturalistiske form og proportion, og hengive sig fuldstændigt i fantasien og mystikken. Derved faar hans symboler en magisk og malerisk styrke, som opstaar omkring vor kulturs primitive symbolik. Korset ejer ingen tro, kun dødsangst i sig, og ankeret giver intet haab, men hjertet er den rødeste kærlighed, og hvert billede er gennemstrømmet af poesi.

John C. har her allerede i sine tidligste billeder, maaske ubevidst, arbejdet sig ind paa strømninger, som har paraleller i verdenskunsten idag. Poul Uttenreiter bemærker det i sin omtale af John C.'s cirkusbilleder, hvor han skriver: »Man maa her, ligesom overfor andre af hans ting, tænke paa Marc Chagall, som han sikkert har studeret med stor interesse«. Netop hans saakaldte »Naivisme« var udslag af en dyb følelsesmæssig erkendelse. Hans fantasis frihed skaber i ham det led i dansk kunst, som før har manglet mellem yngre og ældre.

De mægtige brud af revolutionær karakter, der efterhaanden udlignes, kendetegner udviklingen i dansk kunst.

John C. betegner bruddet med naturlovene og naturens dimensioner, og overgangen til

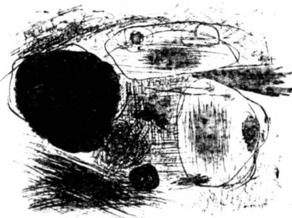
de billedmæssige love og fantasiens proportioner saa konsekvent som ingen tidligere dansk maler har foretaget dem.

Det har ikke ligget i John C.'s karakter at udvikle denne værdifulde side i sin kunst. En indflydelse fra Matisse's senere aars salonprægede indhold og »stil« fik større betydning for ham,. skønt det ikke paa noget punkt var i overensstemmelse hverken med hans miljø eller livsopfattelse. Alligevel staar de bedste ting i hele hans udvikling op til de senere aar som et vidnesbyrd om et rigt og ægte kunstnersind.

R. Dahlmann Olsen.



En lille pige
ser paa stjernerne. 1931.



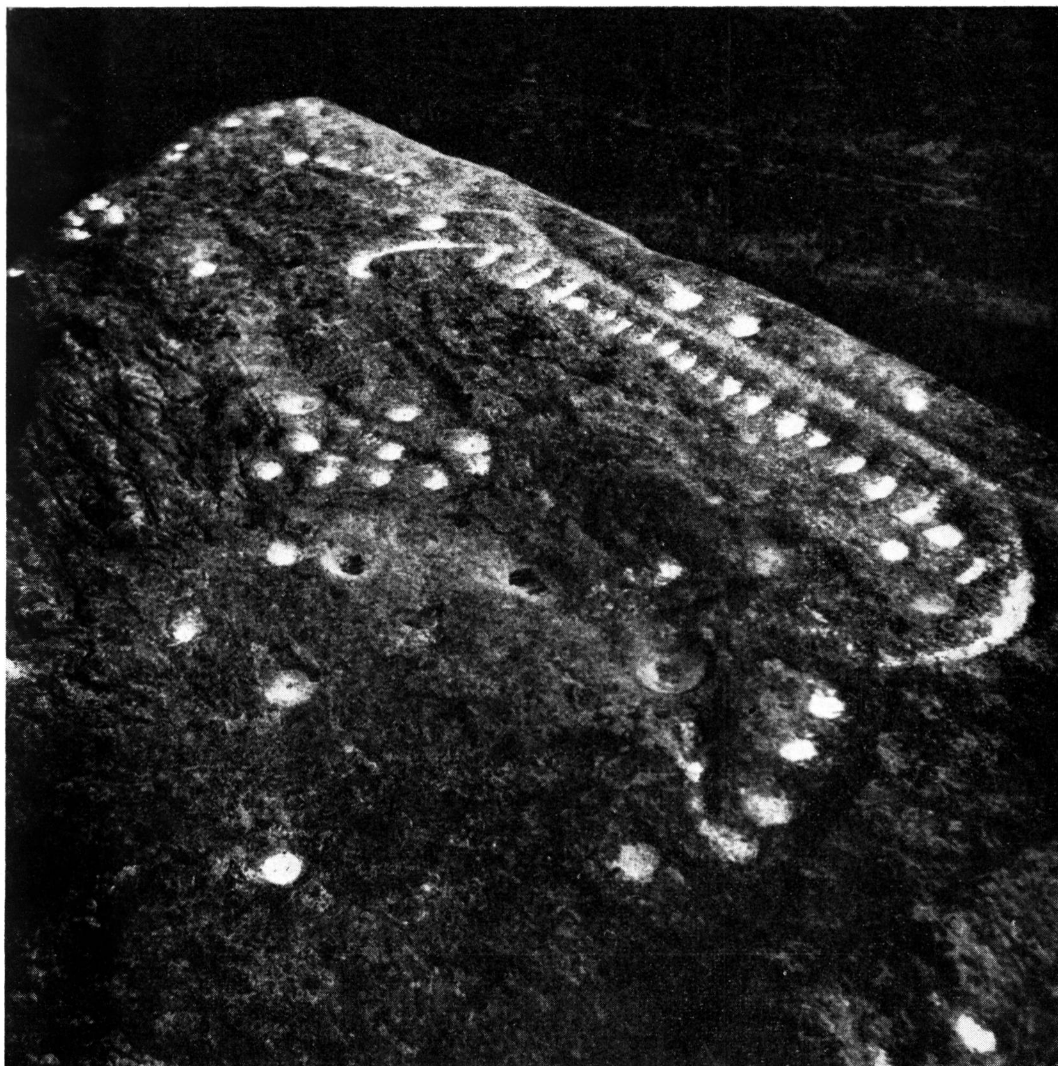
BROEN

Æventyr af Franz Kafka.

Jeg var haard og kold, jeg var en bro, jeg var udspændt over en bjergkløft. Mine tæer paa den ene side og mine fingre klamret til den anden, jeg havde gjort mig solidt fast i det bløde ler. Mine frakkeskøder flagrede mig langs siderne. Fjernt under mig brummede den isnende bjergstrøm. Ingen rejsende vovede sig op i disse utilgængelige højder. Endnu var broen ikke aftegnet paa noget kort. Saa jeg holdt mig udstrakt og ventede, jeg kunde jo ikke gøre andet end at vente, med mindre jeg vilde falde ned, ingen bro, der en gang er anbragt, kan holde op med at være en bro.

Det var en dag ud paa eftermiddagen — var det den første dag, var det den tusinde. Jeg kunde ikke sige det — mine tanker blev ved at være forvirrede og snurrede uafladelig rundt i en kreds; det var om sommeren hen mod aften, og bjergstrømmens brummen var blevet dybere, da jeg hørte støjen af menneskelige skridt. Hen mod mig, hen mod mig. Bro, stram dig op! Forbered dig, gangbrædt, til at bære vandreren, hvis byrde er dig betroet. Er hans skridt usikre, berolig ham uden at gribe ind, men mister han balancen, vis hvad du er skabt af, som en bjergenes gud, kast ham fra den anden side over paa den sikre jord!

Han kom; han prøvede min styrke med jernspidsen paa sin stok, saa løftede og ordnede han med den samme spids mine frakkeskøder bag mig. Han stak spidsen a sin stok ind i mit buskede haar, og der lod han den blive i lang tid utvivlsomt forglemmende mig, imens han stirrede vildt omkring sig. Men — pludselig lige som jeg fulgte ham i tankerne over bjærge og dale — sprang han med et sæt ud paa midten af min krop. Jeg følte en voldsom smerte, uden at forstaa hvad der skete. Hvad var det dog? Et barn? En rejsende? En selvmorder? En fristelsens eller ødelæggelsens aand? Og jeg drejede mig for at undersøge det. En bro, dreje sig! Jeg havde ikke sluttet min bevægelse før jeg allerede begyndte at falde, hvor jeg faldt ,og hvor blev jeg paa et øjeblik sønderrevet og gennemhullet af de naalespidse klipper, der altid saa fredeligt havde betragtet mig der nede fra hen over bølgeslagene.



NOTER

CORNER OG HØSTUDSTILLINGEN

Corner- og Høstudstillingen har paa sin generalforsamling vedtaget at optage følgende malere som medlemmer:

Henry Heerup
Hans Scherfig
Elisabeth Karlinsky
Sven Havsteen Mikkelsen
Hans Øllgaard.

Endvidere har man indbudt maleren Immanuel Ibsen til den kommende udstilling. Ved valget af de fem unge kunstnere med forskelligt indhold og udtryksform, har udstillingen yderligere manifesteret sit frisind.

KUNSTNERNES EFTERAARSUDSTILLING

Paa generalforsamlingen i »Kunstnernes Efteraarsudstilling« blev følgende indvalgt til censurkommiteen, for malerne: professor Georg Jacobsen, Asger Jørgensen, Folmer Bendtsen og Immanuel Ibsen, for billedhuggerne: Johan Galster, og for den dekorative sektion: Stæhr Nielsen.
Mødet var levende og godt besøgt. Protesten mod museets store udstilling viste sig uforenelig med efteraarsudstillingens interesser. Den nye kommitesammensætning viser en stor alsidighed, da saa at sige alle retninger og synspunkter er repræsenterede. Det er naturligt, at der i en udstilling som denne danner sig grupper om de forskellige maleriske synspunkter. Denne gruppering er en betingelse for en naturlig kunstnerisk udvikling, og at betragte dette som kliker, er en undervurdering af deres værdi.

NÆSTE NUMMER

Forsiden er tegnet af Jens Søndergaard. I en af de indledende artikler skriver Niels Lergaard om MYTEN. Malerne Carl Østerbye og Carl Henning Pedersen vil blive behandlet af henholdsvis Jan Zibrandtsen og Egill Jacobsen. Egon Mathiesen skriver om »Kunstens revolutionære værdier«, og Ejler Bille om Alberto Giacometti. Foruden flere andre interessante artikler, haaber vi at kunne bringe læserne en overraskelse i form af originallithografier.

DE FØLGENDE . . .

»Helhesten« vil i de kommende numre behandle en række unge kunstnere repræsenterende forskellige retninger, Bovin, Engelund, Asger Jørgensen, Kaj Ejstrup, Henry Heerup, Victor Brockdorff, Ejler Bille og flere andre.

SOMMERENS STORE UDSTILLING

Tag Toget til Klampenborg.

TELTET VED DYREHAVEN

Nu kommer foraaret. Midt i maj aabner den store teltudstilling ved Dyrehaven, med arbejder der repræsenterer linjen i den yngste danske kunst.
Lysten til at benytte et telt som udstillingsrum, der baade er økonomisk overkommeligt og lysmæssigt tilfredsstillende, har længe været levende.
Ikke siden Grønningens første aar har man prøvet dette, nu forsøger man at realisere tanken i tilknytning til de friluftsomraader, der søges af byens store befolkning. Der vil baade deltage malere og billedhuggere. Deltagerne er: Else Alfelt, Ejler Bille, Else Fischer-Hansen, Svavar Gudnason, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Asger Jørgensen, Vilh. Lundstrøm, Egon Mathiesen, Sigurjon Olafsson, Carl Henning Pedersen, Hans Scherfig og Erik Thommesen.
Altsaa den 15. maj i Klampenborg, lige over for S-banen.



SKOVTUR

I forbindelse med sommerens store udstilling af ung kunst, paatænker HELHESTEN at arrangere en skovtur. Opslag om denne vil findes paa udstillingen.



HELHESTEN udsender i aar yderligere 4 numre. Det første nummer er omtrent udsolgt. De faa resterende eksemplarer vil blive reserveret kommende abonnenter.

HELHESTEN koster 1.75 kr. i løssalg og 1.50 kr. i abonnement. De sikrer dem hele aargangen og støtter os bedst ved at tegne abonnement nu. Det gøres i enhver boghandel.



Peder Hvitfeldtsstræde 9 . København K
Telefon Central 9167

Bogtryk . Stentryk . Staaltryk
Bogbind